

EL DESAPARECIDO RETABLO CONTRARREFORMISTA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE ELORRIO (VIZCAYA). LA ESCUELA SEVILLANA Y LOS MODELOS FLAMENCOS EN LA ESTÉTICA DE SUS PINTURAS*

Rafael LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ

Tal y como reza el título de nuestra investigación, en la basílica de la Purísima Concepción de Elorrio se conciertan varias de las tendencias artísticas que habrían de marcar el arte español de la segunda mitad del siglo XVII. Con un retraso más que evidente respecto de lo que se estaba realizando en el resto de la Península, el gusto por los retablos de corte escurialense se afincó en Elorrio a finales de este siglo en una prueba más de la enorme transcendencia que los modelos irradiados desde la Corte tuvieron para el arte español en general y para el de la basílica que analizamos en particular. Junto a ellos, analizaremos la influencia que la escuela de pintura sevillana, imbuida de las más recientes tendencias manieristas y flamencas, tuvo para los lienzos que habrían de decorar los vanos del retablo. Ambos supuestos, retablística y pintura, se conjugan en nuestro estudio para configurar uno de los panoramas artísticos más interesantes de la provincia vizcaína, máxime si tenemos en cuenta las escasas muestras que de estos estilos se conservan en las iglesias de la zona.

Durante los últimos años y fruto de los numerosos estudios que se han realizado acerca de la basílica de la Purísima Concepción de Elorrio, se ha hecho cada vez más patente la contrastada calidad arquitectónica y escultórica de su conjunto así como de los maestros que en ella intervinieron, erigiéndose en uno de los enclaves artístico-religiosos más interesantes de toda Vizcaya. No obstante, la complejidad de su proceso constructivo, tanto en lo que a la fábrica como a sus retablos se refiere, ha posibilitado la existencia de algunas lagunas o «puntos oscuros» sobre los que se hacen necesarios realizar pequeñas aclaraciones. Si bien la cronología de las portadas presenta grandes interrogantes en lo que a datación se refiere, no menos interesante resulta el debate acerca de los diferentes períodos en que se cerraron las bóvedas¹.

* La comunicación que a continuación se expone, ha sido posible gracias a la ayuda concedida al amparo del Proyecto de Investigación de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT) titulado *Base de Datos y edición digitalizada de las obras de Emblemática Hispánica ilustradas bajo Internet*, que dirige la profesora de la Universidad de La Coruña, Sagrario López Poza.

¹ Sobre este particular, debemos recordar que tradicionalmente se ha afirmado que primero se realizó la que se encuentra a los pies de la iglesia, y más adelante la que se abre a la plaza. Sin, embargo, tenemos numerosos indicios objetivos que nos indican lo contrario. El más claro de todos ellos, se encuentra tallado en los remates de los arcos apuntados de sendas portadas. Mientras que la de los pies, la primera según la

Sin embargo, la parcela artística que más nos interesa se centra en la retablística del conjunto, la cual se encuentra jalonada de nuevos proyectos, de trazas desechadas, así como de los numerosos derribos a los que se veían abocadas las maquinarias que se consideraban desfasadas.

Los factores que intervinieron en tan frenética actividad artística debemos buscarlos en el continuo flujo de oro proveniente de los hijos de la villa afincados en América. No obstante, no todos fructificaron ni llegaron a ser proyectos consolidados. En la mayor parte de los casos, la empresa era abandonada o reaprovechada al cabo de los años. Las razones que expliquen tanto cambio quizás residan en la voluntad emprendedora por parte de los responsables de la parroquia, quienes impulsaron las diferentes maquinarias retablísticas en función del mayor o menor volumen de oro que llegaba del otro lado del Océano. A ello debemos añadir las continuas disputas y guerras que asolaban la zona y que desviaban el flujo de dinero hacia el campo de batalla en detrimento de las arcas de la Iglesia. Por último, no debemos desear uno de los condicionantes más claros que atañe a todo el arte de la zona en su conjunto, el desfase cronológico y estilístico respecto de los grandes focos artísticos de la Península. El tradicional apego hacia la solvencia constructiva de determinados estilos del pasado, retardó la entrada de nuevas corrientes estilísticas imposibilitando la adopción de otras formas de hacer. La retablística no se salvó de esta tendencia. Se aprobaban trazas que al poco tiempo quedaban desfasadas fruto de las modas cambiantes, dando al traste muchas veces con proyectos de envergadura a los que se habían destinado gran parte de las plusvalías derivadas de las fortunas de los hijos de la villa vizcaína residentes en ultramar, siendo este el caso que atañe al retablo que es objeto de nuestro estudio.

Desde los comienzos de la historia de la basílica de la Purísima Concepción de Elorrio, se menciona un único retablo asentado en la cabecera de la iglesia. Este permaneció en el presbiterio, supuestamente hasta que se comienzan las obras del que hoy en día podemos contemplar. Entre ambos, se tiene constancia documental de la existencia de otros proyectos que acometerían modificaciones más o menos importantes, incorporarían nuevas tallas, etc. Sin embargo, el más interesante de todos ellos, lo constituye una empresa de mayor envergadura que las constatadas hasta la fecha. En efecto, hacia 1682 tenemos la evidencia, por medio de una carta,

creencia, está rematada por una hornacina avenerada de clara inspiración renacentista, la que se abre a la plaza, la última según la tradición, presenta un medallón con un magnífico san Miguel de talla gótica rodeado de abundante hoja de acanto. Es más, nos atrevemos a sugerir que el citado relieve representa la muestra decorativa más valiosa que del período gótico se conserva en la parroquia. Otro tanto ocurre con el tema de las bóvedas, cuyo devenir cronológico sustenta nuestra teoría de que la portada de los pies fue la última en labrarse. Debemos reparar en el hecho de que desde que se comenzara la construcción de la basílica hasta que se cerraron las bóvedas del último tramo de los pies, pasó exactamente un siglo, desde finales del XV a finales del XVI (ver Rafael Lamarca Ruiz de Eguílaz, *La basílica de la Purísima Concepción de Elorrio. Arquitectura y escultura monumental*, Grado de Salamanca, Salamanca, 1995, pp. 46 y 47). Una vez concluida esta última fase de la cubrición, las modas impuestas en España por Juan de Álava y su buen hacer en las bóvedas de la iglesia de San Esteban de Salamanca (ver Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 116-117), operaron en los rectores de la iglesia de la villa una transformación que les llevó a remodelar varias de las cubriciones de la iglesia al gusto de la que por aquellas fechas se habían colocado encima del coro.

de la existencia de unas trazas que habrían de dotar a la fábrica de la iglesia de un retablo, acorde a un estilo en franca decadencia para las fechas en las que nos encontramos, decorado con varios lienzos de gran tamaño.

La misiva, fechada en 1682, responde a un escrito –supuestamente realizado por el párroco de la iglesia que nos ocupa–, solicitando a los hijos de la villa residentes en América, aportaciones económicas con las que hacer frente a las diferentes obras que en esos momentos se ejecutaban en la basílica. Entre ellas se detallan las de la torre, la reforma del presbiterio y una minuciosa descripción del «nuevo retablo». Dice así:

«Con custodia grande de tres baras de alto, y cuatro serafines y sobre ella el trono y tabernáculo capaz para la devotísima imagen de la Concepción con transparente y otros cuatro ángeles, formando el retablo de tres cuerpos..., para diez cuadros de pintura de los misterios más devotos de N^o Redemptor y patrona, en los nichos principales y los doce apóstoles y cuatro doctores de la Iglesia de bultos de escultura, del natural en los intercolumnios. Y en el nicho principal del último remate, nuestro Redemptor en la cruz y su santa Madre y el amado Evangelista, S. Joan a los pies, de bultos de escultura y así mismo seis ángeles con las insignias de la pasión por remates de toda obra...»².

De un primer análisis observamos que por su tipología se podría corresponder con el llamado retablo de corte romanista, caracterizado por el clasicismo que le otorgaba la claridad de líneas arquitectónicas. Es el conocido modelo de retablo «en casillero» que Martín González tan bien ha definido³. Tendría probablemente columnas vigneolascas y sus cornisamentos no se quebrarían para conferir a la máquina retablística total horizontalidad. Lo más habitual en el apartado decorativo era que las calles estuvieran ocupadas con relieves o cuadros de la vida del Señor, y en las entrecalles se ubicaran hornacinas con tallas de los apóstoles, símbolos de la fe como se describe en la carta y de los doctores de la Iglesia. Independientemente de la advocación de retablo, para quien se reservaba el nicho principal de la calle central, lo habitual era que el conjunto se rematara con la escena del Calvario.

Sin embargo, existe un condicionante a la hora de enfocar estilísticamente la obra. La carta data del último cuarto del siglo XVII, lo que nos muestra una cronología muy tardía para una obra de corte romanista. Nos inclinamos más por pensar, a tenor de la descripción que aparece en la misiva, que el mismo se encontraría imbuido de

² A.D.F. Vizcaya, Carpeta 41, Legajo 267. Obras varias de 1682.

³ Juan José Martín González, *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1991, pp. 27-28. Este tipo de retablo, tal y como señala el autor y otros estudiosos, arranca de la obra de Gaspar Becerra en el altar mayor de Astorga y del que se realiza por esas mismas fechas en Briviesca (Burgos) por parte de Martín Ruiz de Zubiate (sobre este particular consultar María Concepción García Gainza, «El retablo romanista», en *Imafronte*, n.º 3, 4, 5, Murcia, 1987, 1988, 1989, pp. 85-98, y *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1986, p. 18). Igualmente se pueden consultar las obras de M.^a Asunción Arrázola Echevarría, *Renacimiento en Guipúzcoa, Escultura*, tomo II, San Sebastián, 1988, pp. 145 y ss. José Ángel Barrio Loza, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, 1981, pp. 17 y ss., y Rosemary Mulcahy, *A la mayor gloria de Dios y el Rey: La decoración de la Real Basílica del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1992, p. 145, y sobre todo, por la proximidad geográfica con el retablo que nos ocupa, el estudio de José Javier Vélez Chauri, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos, y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990, pp. 155-162.

la estética del denominado romanismo purista o contrarreformista. Cronológicamente hablando, nos encontramos a caballo entre dos de los períodos más esplendorosos de la historia de arte, Renacimiento y Barroco. La ruptura que supuso la obra de El Escorial con Felipe II⁴, propició un nuevo orden a la hora de concebir la ornamentación de las iglesias, más austeras y sin tantas licencias decorativas. Los feligreses de Elorrio y sobre todo el párroco, fruto de la saneada economía proveniente de los indianos, decidieron dotar a la fábrica de una máquina retablística acorde a la moda imperante años atrás en el resto del territorio, lo cual permitió las trazas a que hace mención la carta. La obra permaneció en la capilla mayor de la iglesia de Elorrio desde 1679, en que se encargó abrir el transparente⁵, hasta su sustitución por el que hoy en día ocupa la cabecera de la iglesia.

El modelo de retablo mencionado arranca del realizado en el Escorial por Juan de Herrera⁶. Dotado de un banco, tres cuerpos y ático, al igual que el de Elorrio, se encuentra decorado con varios lienzos que ocupan las cajas de las calles principales, así como por tallas de bulto redondo de los apóstoles y otros santos en los intercolumnios. Rematando el conjunto aparece la escena del Calvario. Como lo define Fernando Checa, gustaba de la claridad, la grandiosidad, el rigor, la simpleza decorativa y el predominio de un orden⁷. Su verticalidad, facilitada por la ausencia de los frontones, va a ser una constante en este tipo de retablo contrarreformista cuya única licencia decorativa venía dada por los triglifos y metopas que separaban los diferentes cuerpos, y por los remates en forma de pirámides⁸.

Aparte de la superposición de órdenes y la claridad de líneas, según Martín González, existe otro elemento claramente diferenciador del estilo que nos ocupa. Nos referimos a la alternancia de grandes relieves o lienzos junto a las hornacinas en las entrecalles⁹. Este y otros muchos supuestos los encontramos perfectamente

⁴ Emile Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985, pp. 27-44.

⁵ Íñigo Aguirre, *Elorrio*, Bilbao, 1992, p. 146. El autor ha mal interpretado las obras del transparente. En 1679 se abrió el citado vano para el nuevo retablo de corte herreriano al que nos referimos en nuestro estudio. Años más tarde se decidió dotar a la iglesia de un camarín para adorar a la virgen, ubicado en la parte trasera de la cabecera de la iglesia, que lógicamente, cegaría el vano abierto en 1679. En efecto, en 1728 se abrió el llamado Arco de Nuestra Señora, que no es otro más que el que se labró en la fachada del camarín, detrás del transparente y que era necesario hacer para que no cegara el verdadero transparente abierto en 1679.

⁶ Sobre este particular consultar los estudios de Georg Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid, 1983, p. 50. Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio Iconológico*, Bilbao, 1984, pp. 56-60. Igualmente se puede recurrir a las descripciones de José Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1986, pp. 282-283, y Francisco de los Santos, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial única maravilla del mundo. Fabrica del prvdentissimo rey Philipo Segvndo...*, Madrid, 1657 (seguimos la edición de Madrid, 1984), pp. 27-28.

⁷ Fernando Checa, *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1400-1600*, Madrid, 1993, p. 288.

⁸ Acerca de la tipología del retablo contrarreformista, consultar los estudios de Juan José Martín González, *Escultura Barroca...*, op. cit., p. 48, y «Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafronte*, n.º 3, 4, 5, Murcia, 1987, 1988, 1989, p. 122. José Javier Vélez Chauri, *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 155-162, o María Concepción García Gaínza, «El retablo romanista...», op. cit., p. 96.

⁹ Juan José Martín González, *Escultura Barroca...*, op. cit., p. 98. Generalmente, tal y como afirma el autor, la elección de las pinturas como elemento decorativo principal obedecía a una constante de matiz económico, ya que resultaba más barato encargar varios cuadros que los relieves en madera.

reflejados en la misiva que nos ocupa, por lo que nos hemos decidido, aun a falta de conocer las trazas, a englobarlo dentro de la estética del período artístico que abrió Juan de Herrera con su magna obra. Sin embargo, no nos limitaremos únicamente a señalar las coincidencias formales y estilísticas entre el retablo de la cabecera del Escorial y el de Elorrio, ya que las similitudes iconográficas entre ambas obras también fueron notables.

La carta que describía el retablo de Elorrio, asevera a renglón seguido, que el primer cuerpo del citado retablo se asentó en la cabecera de la iglesia. En ella se realiza una pormenorizada descripción de lo allí ubicado. Dice así:

«...habiéndose acabado y sentado el primer cuerpo con los 4 Doctores de la Iglesia en el pedestal y los 4 apóstoles, S. Pedro, S. Pablo, S. Andrés y Santiago en sus intercolumnios y los cuadros de pintura de le Encarnación y nacimiento... y dorado la custodia y el trono de la Virgen...»¹⁰.

Si establecemos una comparación, observamos que los doctores de la Iglesia figuraban en el primer cuerpo del retablo del Escorial, además de los citados apóstoles, que son los cuatro únicos representantes de la corte apostólica que allí se escenifican debido a la especial devoción que por ellos se profesaba en aquellos años¹¹. Tal y como podemos constatar, la moda imperante en la corte llegó hasta las trazas del retablo de la villa vizcaína por cuanto esos mismos cuatro santos junto a los doctores de la Iglesia figuran en la descripción del primer cuerpo asentado. Pero las coincidencias no se limitan a estos aspectos ya que Felipe II tuvo especial cuidado en dotar a su obra de lienzos de los más afamados artistas. En la actualidad, el cuerpo inferior lo ocupan la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía* de Pellegrino Tibaldi, aunque en un primer momento se realizó otro encargo que constaba de una *Anunciación* de Veronés y otra *Adoración* de Tintoretto que finalmente fueron desechadas por el monarca hispano¹². La temática de ambos cuadros en su originaria concepción, es la misma que la que se encargó para la basílica de Elorrio, una *Anunciación* y una *Adoración de los pastores*, con lo que la totalidad de los elementos del primer cuerpo del retablo escurialense se encontraban presentes en el mismo tramo del que se ubicó en Elorrio.

Como ya hemos señalado con anterioridad, a pesar del desfase cronológico entre la obra del retablo madrileño y el de la carta que hemos transcrito, la deuda de su diseño y traza con lo que Juan de Herrera había realizado para el Escorial es más que patente, lo que no debe extrañarnos por cuanto se dieron dos circunstancias durante este período que favorecieron la difusión del modelo herreriano. Por un lado, tal y como afirma José Manuel Matilla, las formas arquitectónicas emanadas desde la órbita del manierismo tardío italiano, con las figuras de Palladio, Serlio y Vignola a la cabeza, van a ser una constante en las numerosas portadas de los libros que se

¹⁰ A. D. F. Vizcaya, Carpeta 41, Legajo 267. Obras varias de 1682.

¹¹ Ver Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial...*, op. cit., p. 58.

¹² Rosemarie Mulcahy, *A la mayor gloria de Dios y el Rey: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, p. 156. Fernando Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994, p. 296, y Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio...*, op. cit., pp. 56-60.

editaban en España o llegaban a nuestro país procedentes de los más importantes focos editoriales europeos¹³. Dichos frontispicios, imbuidos de este manierismo italianizante, junto a otros inspirados directamente en la obra de Herrera o de Juan Gómez de Mora, circularon por la España del XVI y sobre todo del XVII de una forma continuada, auspiciando desde sus estampas la difusión de un modelo que se consolidaba como el «oficialista». A ello debemos añadir el amplio eco que tuvo el grabado que Pedro Perret realizó de la magna obra que se encontraba en la cabecera del Escorial por lo que, tal y como señala Martín González, no debe sorprendernos la enorme divulgación de un estilo que durante el siglo XVII alcanzó amplias cuotas de representatividad¹⁴ (fig. 1). El que se ubicó en la iglesia de Elorrio, aunque de una manera tardía, recoge el modelo cortesano para adentrarse en la estética escurialense mientras el resto del Estado esbozaba los primeros pasos que habrían de marcar el rumbo hacia los renovadores aires del Barroco.

La importancia de este retablo, al que podríamos definir de «efímero» –estuvo en la cabecera de 1682 a 1724 aprox.–, queda avalada por el hecho constatado de las escasas muestras que de este estilo se conservan en la provincia vizcaína. En efecto, del de Elorrio, tampoco se conserva absolutamente nada a excepción de la carta y los cuadros de la *Anunciación* y la *Adoración de los Pastores*. Ambos se encuentran flanqueando la entrada del presbiterio y se convierten en mudos testigos de la existencia del citado retablo¹⁵. Los libros de fábrica no reflejan ni un solo pago por las obras y por supuesto no conocemos ni quienes fueron los autores de las trazas ni el artista que los pintó. Entre las razones que podemos aducir para justificar su desmantelamiento figura en primer lugar la penuria económica, patente por las escasas donaciones destinadas al retablo y en la razón misma de la existencia de la carta, la petición de dinero a América. No debemos olvidar que la guerra con Francia tras su invasión de Fuentebarría se produjo en 1682, fecha en la que se mandó la misiva. Una vez superada esta crisis económica, y ya entrados en el siglo XVIII, es

¹³ José Manuel Matilla, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria, 1991, pp. 17-19. Resulta más que evidente que una gran parte de las portadas y frontispicios de los libros publicados entre los siglos XVI y XVII por los más importantes focos editoriales europeos, presentan la estética del manierismo tardío en las arquitecturas que servían para encuadrar los títulos y alegorías de sus publicaciones. Más adelante, con la llegada de la obra de Juan de Herrera, o la de Gómez de Mora, el gusto por la estética escurialense en las citadas portadas se generalizó, convirtiéndose los aludidos libros en difusores de un modelo arquitectónico que arraigó con fuerza en la España del XVII. Tal y como afirma el autor: *La posterior construcción de edificios que llevan a la práctica algunas de las formas empleadas en las estampas libreas inducen a pensar que fueron estos, elementos de difusión de la arquitectura manierista tardía y prebarroca*. En la misma tendencia que la teoría del citado autor encontramos las de Antonio Gállego, *Historia del grabado español*, Madrid, 1990, p. 134.

¹⁴ Juan José Martín González, «Avance de una tipología...», *op. cit.*, p. 122. Tal y como señala el autor, esta tipología «de lo recto», alcanzó gran predicamento como lo demuestran las obras de Francisco de Mora en la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, de Francisco de Praves en las Huelgas de Valladolid, de Antonio González Ramiro y Alonso Balbás en la Catedral de Plasencia, o el ya conocido de Juan Gómez de Mora en el retablo de Guadalupe.

¹⁵ Los más recientes estudios sobre la Basílica de la Purísima Concepción de Elorrio, como el de Íñigo Aguirre, *Elorrio*, Bilbao, 1992, o el de Igor Basterretxea Kerexeta, *Basílica de la Purísima Concepción de Elorrio*, Bilbao, 1997, no aportan ningún dato que ayude a conocer su procedencia, datación, autor, estilo, o escuela.

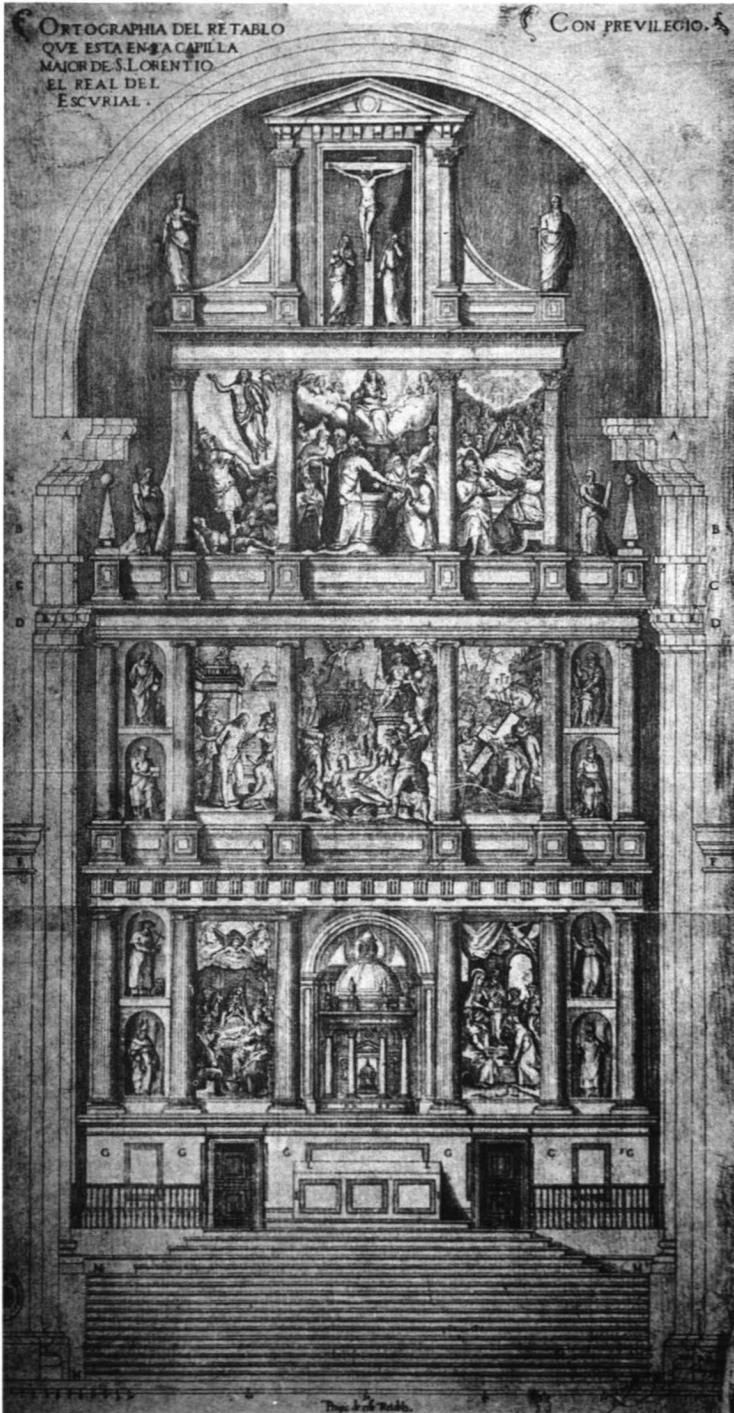


FIG. 1. Pedro Perret, Grabado del altar mayor del Escorial (siglo XVI).

lógico pensar que los gustos churriguerescos imperantes en la retablística hispana desaconsejaran desaprovechar las mandas pías de los indianos en un retablo que se encontraba totalmente desfasado.

Los lienzos, aunque responden a una estética plenamente barroca, merecen nuestra atención por la calidad e importancia de la escuela de pintura a la que pertenecen, la sevillana. Tal atribución nos viene dada en la propia carta por cuanto se afirma a los interlocutores de la villa de Elorrio en Sevilla, que las copias de los lienzos que se habían encargado podían ser observadas en dicha ciudad¹⁶. Este dato, que a simple vista podría parecer irrelevante, adquiere gran importancia a la hora de acercarnos estilísticamente al autor de los lienzos del retablo que nos ocupa, el cual, tal y como podremos observar, conoció muy de cerca la obra y modelos de alguno de los más afamados pintores de la escuela sevillana.

En el primero de ellos, el de la *Anunciación* (fig. 2), la profundidad y perspectiva que logra la apoteosis celestial viene dada gracias a la plasmación en diferentes planos del inspirador de la concepción, Dios, y de la encargada de materializar la gracia divina, la paloma. Ésta se presenta en vuelo frontal, abriendo el camino de la luz divina que habría de iluminar a la Virgen. En él se aúnan dos de las tendencias estilísticas más habituales de la escuela sevillana del siglo XVII, la dulzura y serena complacencia de una composición que sigue los dictados de la estética marcada por Murillo y su escuela, y la pervivencia del gusto manierista en algunos de sus detalles —lo que observamos en el gesto de la mano del ángel—. Ambos aspectos van a permitirnos delimitar la escuela y el período al que pertenece el cuadro objeto de nuestro estudio.

Respecto del primero de ellos, el esquema compositivo que ha utilizado nuestro anónimo autor para representar esta *Anunciación* se encuentra bastante alejado de los dogmatismos academicistas emanados de la férrea doctrina de la época, y más concretamente de los dictados que Pacheco ejerció en el siglo XVII de mano de su famoso tratado.

Lejos quedaban las realizaciones de herencia medieval y que tanto gustaron durante el renacimiento, donde el ángel aparecía corriendo para anunciar la buena nueva a la vez que la Virgen lo recibía con el lógico sobresalto. Tras Trento, y ya imbuidos del nuevo gusto contrarreformista, se trata de dotar a la escena de una mayor

¹⁶ A. D. F. Vizcaya, Carpeta 41, Legajo 267. Obras varias de 1682. Debemos reseñar que en la carta, en ningún momento se especifica el destinatario ni el lugar al que se dirige, aunque resulta fácil adivinar que su destino era Sevilla. En primer lugar hemos de tener en cuenta que la práctica totalidad de los envíos a América, por estas fechas debían pasar por los organismos fiscalizadores asentados en la citada ciudad, como así se constata en los libros de fábrica, donde se alude a numerosas personas que hacían de intermediarias en la ciudad hispalense con la finalidad de hacer llegar el dinero que los hijos de la villa mandaban de América. Sin embargo, la prueba más palpable de que la carta se envió a Sevilla, reside en que en la misma se especifica que la torre de la iglesia de Elorrio se iba a hacer al gusto y modelo de la ciudad a la que se enviaba la carta. Hoy en día resulta fácil aplicar a la obra de la villa vizcaína todas y cada una de las directrices que Hernán Ruiz II plasmó en su obra de la Giralda de Sevilla y en su tratado de arquitectura. La similitud entre ambas torres es tal que incluso el gusto que por los azulejos tuvo el genial arquitecto manierista andaluz, se ve reflejado en el remate de la torre de la Basílica de la Purísima Concepción de Elorrio (ver Hernán Ruiz II, *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el joven*, Estudio y edición crítica por Pedro Navascués Palacio, Madrid, 1974).



FIG. 2. Anónimo siglo XVII, Anunciación (Elorrio).

dignidad y prestigio representando al ángel anunciador en el aire ¹⁷, aunque Pacheco desaconsejaba esta iconografía en beneficio de aquella que mostrara al representante del Señor en el suelo, arrodillado y en actitud reverente ante su señora ¹⁸. En efecto, al menos en lo que al arte español se refiere, sus recomendaciones fueron seguidas con asiduidad durante todo el siglo XVII hasta la aparición de las pinturas que sobre este mismo tema realizó Murillo. Tal y como señala Jonathan Brown, con este genial pintor, se abandonaba el influjo que Pacheco y la contrarreforma habían ejercido sobre la pintura sevillana durante cincuenta años. Sus variadas anunciaciones reflejan el cambio que experimentó la escuela andaluza respecto de este temática. El escenario terrestre desaparecía definitivamente para desarrollarse la «encarnación» en medio de un conglomerado de nubes celestes que alejaban la composición de cualquier conexión con la tierra. El ángel ya no se ubicaba sobre una sola nube dibujada en un contexto humano, sino que se elevaba sobre una atmósfera nebulosa que confería a la escena toda la serenidad que el drama del encuentro requería ¹⁹.

La culminación de este proceso creemos reside en el lienzo que sobre este mismo tema pintó Murillo, actualmente custodiado en la Wallace Collection de Londres ²⁰, pintura en donde se cumplen todas y cada una de las nuevas tendencias en lo que a la iconografía de la Anunciación se refiere (fig. 3), guardando aparentes similitudes con la que analizamos de la basílica de Elorrio, aunque invertida. Salvando las diferencias de las glorias celestes que nada tienen que ver en uno y otro cuadro, las escenas presentan algunos paralelismos, aunque el ángel de Elorrio acentúa el gesto de la mano que señala al Espíritu Santo en una manifestación más de la enorme influencia que el gusto manierista continuaba ejerciendo sobre el arte hispano del siglo XVII ²¹ y más concretamente sobre la escuela sevillana del mismo período en base al conocimiento que sus artistas tuvieron de la nueva *maniera* gracias a las numerosas estampas que circularon por las talleres andaluces. Murillo, ante las carencias de lo que su maestro, Juan del Castillo, le enseñaba, gozó de gran afición a las láminas tanto italianas como flamencas. De ellas extrajo gran parte de los modelos que habrían de figurar en sus pinturas ²².

¹⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I, vol. II, Barcelona, 1996, p. 190.

¹⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, 1990, pp. 592-595.

¹⁹ Cfr., Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 84-91. El autor señala como las recomendaciones de Trento ejercieron una auténtica dictadura únicamente rota por la superación de su estricta doctrina de manos de Murillo. Las realizaciones del mismo tema que Roelas, Mohedano o el mismo Cano realizaron, se encontraban imbuidas de ese academicismo tridentino que dominó la escuela sevillana y andaluza durante la primera mitad del siglo XVII.

²⁰ Diego Angulo Íñiguez, *Murillo catálogo crítico*, tomos II y III, Madrid, 1981, p. 139, n.º 136, lám. 316. La *Anunciación* referida se encuentra en la colección Wallace (C. 68), Londres.

²¹ Cfr., Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, p. 91. El autor afirma que entre los autores de la escuela Sevilla, más que los manieristas italianos, influyeron los de origen nórdico formados en tierras italianas como son Martin de Vos o Martin van Heemskerck. Varios fueron además los artistas españoles que adoptaron la nueva *maniera* en su estilo (ver Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1989, pp. 272-275 y 337 a 346 para lo que se refiere al manierismo español como arte de la contrarreforma).

²² Alfonso E. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, pp. 88 y 129-131. El autor afirma que para desarrollar su arte tuvo que



FIG. 3. *Murillo, Anunciación (Wallace Collection).*

Esta *maniera*, levemente esbozada en sus cuadros y más palpable en la pintura de la *Anunciación* de Elorrio, no debe extrañarnos a pesar de encontrarnos en un avanzado siglo XVII ya que la pervivencia del gusto por el estilo romano en el citado período fue una de las constantes del arte español de esta época²³. Dos fueron las tendencias a la hora de representar al ángel anunciador durante el manierismo. Por un lado se encuentra la que, en una pose antinatural, señala a la paloma del Espíritu Santo pasando su brazo por detrás de su cuerpo y por encima de su cabeza. La podemos ver en los grabados de Cornelis Cort, uno de los autores flamencos más difundidos y copiados del arte español. El mismo, imbuido del manierismo tardío de los Zúccaro²⁴, difundirá a través de sus estampas un modelo largamente imitado en la plástica hispana de los siglos XVII y XVIII como lo demuestra la misma *Anunciación* de Murillo conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla²⁵, heredera de esta tradición. Sin embargo, nuestro caso se encuentra dentro del otro supuesto, presentando el brazo del ángel extendido frente a él, con la mano girada sobre su muñeca y la palma de la misma mirando hacia dentro. Quizás el que más hizo por la difusión de este modelo fuera Marco Antonio Raimondi, quien estampó una *Anunciación* largamente repetida en la historia del arte universal y que representaba al ángel señalando a la paloma del Espíritu Santo de la forma anteriormente descrita²⁶. A este artista, formado a la sombra de Rafael y del gran manierista Giulio Romano, le seguirán otros como Francesco Villamena²⁷, el mismo Goltzius²⁸ o Niccolo Nelli, quien lo supera al presentar al ángel sobre la nube²⁹ (fig. 4). Todos ellos, y otros que no hemos citado, presentan idéntico esquema compositivo para

recurrir a los grabados de Rubens y Van Dick. Además se inspiró en su maestro Juan del Castillo, en Zurbarán y Ribera, tomará la lección luminista veneciana de Roelas y ciertas fórmulas compositivas de Herrera el viejo. Gustará de elementos españoles como Orrentes, o de italianos bien conocidos en España como Bassano, Cavarozzi y Reni. Su transformación al estilo plenamente barroco llega de la mano de los artistas flamencos anteriormente citados, o de los pintores genoveses tan afamados en Sevilla. Sobre este mismo tema consultar Jonathan Brown, *La edad de oro*, op. cit., p. 179, y Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1992, p. 206. Este último añade que sus escenas infantiles son herederas de los grabados de Stefano della Bella. Para analizar su inspiración en los grabados de Rubens, B. à Bolswert, S. à Bolswert o Pontius, consultar Simon A. Voster, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, 1990, pp. 337-339.

²³ Cfr., Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, Madrid, 1989, pp. 19-21. El autor hace especial hincapié en la pervivencia del gusto manierista durante todo el siglo XVII, al cual define como *un siglo manierista*. Es más, los autores afirman que la expresividad propia de alguno de los momentos más esplendorosos del Barroco obedecen en gran medida a una continuación de la teoría de la imagen sagrada procedente del Manierismo.

²⁴ Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid, 1985, pp. 143 y ss. Ver también sobre este mismo tema *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de Escorial*, Edición de Jesús María González de Zárate, vol. III, Vitoria, 1993, p. 53.

²⁵ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas...*, op. cit., p. 88.

²⁶ A. Bartsch, *The illustrated Bartsch* (edición a cargo de Konrad Oberhuber), vol. 26 (14), Nueva York, 1978, n.º 15 (16), p. 25.

²⁷ A. Bartsch, *The illustrated Bartsch* (edición a cargo de Konrad Oberhuber), vol. 26 (14), Nueva York, 1978, n.º 15A (16), p. 26.

²⁸ A. Bartsch, *The illustrated Bartsch* (edición a cargo de W. L. Strauss), vol. 13 (33), Nueva York, 1980, n.º 4 (117), p. 365.

²⁹ *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de Escorial*, Edición de Jesús María González de Zárate, vol. VIII, Vitoria, 1995, p. 51..



FIG. 4. *Niccolò Nelli (grabador del siglo XVI), Anunciación.*

señalar la llegada del Espíritu Santo en un gesto tan universal que hoy en día se ha convertido en un estereotipo. Más cerca en el espacio, en la misma escuela sevillana encontramos precedentes pictóricos imbuidos de este gesto manierista como la *Anunciación* de autor anónimo del siglo XVI, perteneciente al retablo de Santa María Magdalena o la más conocida de Pedro de Villegas actualmente en la Iglesia de San Lorenzo de la misma ciudad³⁰.

En el último eslabón de esta cadena iconográfica deberíamos colocar la citada *Anunciación* de Murillo de la Wallace Collection, la cual aúna los dos aspectos diferenciadores que hemos analizado, por un lado las reminiscencias del gusto manierista y por otra la novedad compositiva inaugurada por Murillo con sus anunciaciones, donde cualquier atisbo de humanidad queda imbuido por la nebulosa celeste sobre la que aparece el Arcángel. El cuadro del mismo tema de la Basílica de Elorrio gana ambos postulados e incluso nos atrevemos a afirmar que el desconocido artista que la pintó, conoció y se inspiró en el lienzo del artista sevillano anteriormente citado, aunque con una mayor acentuación del estilo romano.

El segundo de los lienzos, se corresponde con la iconografía de la *Adoración de los Pastores* (fig. 5). Hemos de suponer que su autor es el mismo que el del anterior lienzo de la *Anunciación*, y por lo tanto gran conocedor de lo que se realizaba en los activos talleres sevillanos. Si para el anterior cuadro recurre a la iconografía dispuesta por Murillo, en este segundo óleo se nos descubre un genial artista que se inspira en uno de los más afamados pintores flamencos del XVII. El lienzo de la basílica de Elorrio debe mucho al cuadro que sobre el mismo tema pintó Jacob Jordaens³¹, aunque nuestro anónimo autor no realizó una copia servil, sino que se sirvió de varios de sus personajes para su composición, ubicándolos en diferentes demarcaciones a las que Jordaens utilizó (fig. 6), lo que nos demuestra una habilidad al alcance únicamente de los más aventajados pintores. Podemos observar como la mujer arrodillada ante el niño y vestida con los ropajes característicos de las mujeres flamencas, es la misma en ambos cuadros. Algo similar ocurre con la Virgen, el anciano con las manos entrelazadas o el que descansa todo el peso de su cuerpo sobre un cayado. No obstante, el artista que realizó la copia para la villa de Elorrio, tuvo especial cuidado en eliminar dos de los personajes del cuadro de Jordaens que el pintor flamenco había tomado de las *Adoraciones de los pastores* de Rubens y Van Dick³². En efecto, el hombre que se quita el sombrero y la mujer que porta un cántaro

³⁰ Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana...*, op. cit., pp. 55-59 y 91-92. La primera de ellas, la de autor desconocido, la atribuye a un seguidor de Alejo Fernández, resaltando tanto en este caso como en el de Pedro de Villegas, el carácter manierista de la composición. Esta misma característica de Pedro de Villegas la encontramos en el análisis que de su obra hace Jonathan Brown, para el que sus modelos provenían de los grabados de estilo romano de Martin de Vos, de Martin van Heemskerck o de los de Cornelis Cort (ver Jonathan Brown, *La edad de oro...*, op. cit., p. 91).

³¹ R.-A. d'Huyls, *Jacob Jordaens*, Londres, 1982, p. 242. El lienzo, pintado en 1653, se encuentra en la actualidad en el City Art Gallery de Bristol, aunque se conservan otras dos copias con ligeras variantes en los museos de Amberes y de Munich.

³² Sobre este particular, son varios los autores que hablan de la inspiración de la obra de Jordaens, y más concretamente de la *Adoración de los pastores* en los grabados de Van Dick y de Rubens, ya que no hemos de olvidar que el mismo Jordaens fue discípulo de Rubens y uno de sus más aventajados discípulos tal y como señala Emmanuel Starcky, *Inventaire Général des dessins des écoles du Nord. Écoles allemande*,



FIG. 5. Anónimo siglo XVII, Adoración de los pastores (*Elorrio*).



FIG. 6. *Jacob Jordaens (1653 aprox.), Adoración de los pastores (Bristol).*

sobre su cabeza, son dos de los elementos iconográficos más repetidos en las realizaciones de los citados Rubens y Van Dick, eternamente reproducidos en la historia del arte y por lo tanto fácilmente identificables para cualquier entendido. El copista que realizó el lienzo de la Purísima Concepción, tuvo especial cuidado en eliminarlos de su composición, evitando así descubrir la fuente en donde se inspiró para el tema que nos ocupa, algo al alcance de unos pocos artistas, técnicamente bien dotados y con la licencia suficiente como para alterar sus composiciones en aras de conseguir algo más que copias serviles.

Las posibilidades de que nuestro anónimo artista conociera la obra de Jordaens no son escasas por las razones que a continuación esgrimimos. Por un lado debemos recordar el afán que Murillo y otros artistas sevillanos tuvieron a la hora de recopilar estampas de Rubens, Van Dick y otros muchos grabadores flamencos e italianos en

des Anciens Pays-Bas, flamande, hollandaise et suisse XV-XVIII siècles, París, 1988, p. 125. Las conexiones entre la *Adoración de los pastores* de Van Dick y las de Rubens las encontramos en Christopher Brown, *Van Dyck drawings*, Londres, 1991, pp. 108-110, y en Erick Larsen, *La obra completa de Van Dick*, Milán, 1980. Para observar las numerosas reproducciones que sobre la *Adoración de los pastores* de Rubens se realizaron, con las citadas figuras de la mujer portando el cántaro sobre la cabeza y el hombre del sombrero que se descubre, consultar J. Richard Judson y Carl van de Velde, *Corpus Rubenianum*, part. XXI, vol. II, Bruselas, 1978, láminas 80, 81 y 82.

aras de lograr un variado repertorio de modelos iconográficos donde inspirarse³³. Éstas fueron utilizadas con asiduidad por sus seguidores, y entre las estampas, es lógico pensar que se encontraran algunos de los modelos del tercer gran maestro de la pintura flamenca barroca, Jacob Jordaens. Varias son las copias que se estamparon del famoso lienzo de la *Adoración de los pastores* que nos ocupa. Entre ellas cabe mencionar la que mayor predicamento tuvo gracias al buen hacer de su grabador, Peter de Jode II³⁴ (fig. 7), o la que Ignatius Cornelis Marinus, apodado Marinus Robin van der Goes, pupilo de Lucas Vorsterman, realizó con pequeñas variantes³⁵. A estas circunstancias referidas al mundo del grabado debemos añadir otras procedentes de la misma plástica coetánea al autor. De hecho se tiene constancia de la existencia de varias copias sobre este mismo tema, firmadas por Jordaens, en el North Carolina Museum of Art³⁶. Estas realizaciones, de formato vertical en vez del apaisado del original, se encuentran estilística y compositivamente hablando más cercanas a las de Elorrio, por cuanto reinterpretaba su propia *Adoración* reubicando a los personajes en base a las necesidades del nuevo formato vertical, como hiciera nuestro desconocido artista. Más próxima en el espacio y el tiempo se encuentra la *Adoración de los pastores* de Pieter van Lint inspirada de nuevo en la obra de Jordaens, aunque con muchas variantes. La importancia de esta obra radica en que se encuentra en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla³⁷, ciudad en la que, como ya hemos comentado anteriormente, se encargaron las copias que analizamos³⁸, lo que demuestra el amplio eco que este tema alcanzó en nuestro país³⁹. No obstante creemos más acertado pensar que nuestro lienzo se inspiró en el óleo de Jordaens o el cualquiera de los grabados a los que dio lugar antes que en la obra de van Lint custodiada en el museo sevillano debido a las múltiples variantes existentes entre ambos lienzos.

³³ Al respecto, no debemos olvidar que el mismo Pacheco inundó su tratado de continuas referencias de los diferentes artistas a los que se debía copiar a la hora de tratar un tema determinado. Las alusiones a Cort, Goltzius, de Vos, etc., son continuas (ver Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Edición, introducción, y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, 1990).

³⁴ F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts*, ca. 1450-1700, vol. XI, Amsterdam, 1949-1986, p. 210.

³⁵ F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings...*, *op. cit.*, p. 169.

³⁶ Erik Vandamme, *Catalogus Schilderkunst oude Meesters*, Amberes, 1988, pp. 206 y 211. El autor, siguiendo a Rooses, afirma que esta *Adoración* obedece a un estereotipo surgido de la creación de Jordaens en 1653, aunque nunca debemos perder la perspectiva de la deuda que esta composición tiene con las de Rubens y Van Dick. Afirma existir otra del mismo tema de Lucas van Uden (1595-1672).

³⁷ Ver Enrique Valdivieso, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, p. 290.

³⁸ Agradecemos al Director del Museo de Bellas Artes de Sevilla sus indicaciones acerca de la procedencia del citado cuadro de Pieter van Lint, adquirido en 1981 por el Ministerio de Cultura a una conocida familia cordobesa. Igualmente debemos mostrar nuestro agradecimiento al Conservador del Gabinete de Estampas del Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, don Virgilio Bermejo, por sus indicaciones acerca de la obra de van Lint.

³⁹ En este contexto hemos de destacar lo afirmado por Matías Díaz Padrón, quien asevera que en la época, las pinturas de Pieter van Lint, fueron muy demandadas y enormemente cotizadas por las suaves modulaciones de sus figuras, lo que llevó en más de una ocasión a confundirlo con el propio Murillo (ver Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*, vol. II, Madrid, 1995, p. 681).



Fig. 7. Pieter de Jode II (siglo XVII), Adoración de los Pastores según Jacob Jordaens.

De lo que desde luego no tenemos ninguna duda es que el copista de los óleos destinados a la basílica de la Purísima Concepción de Elorrio era algo más que el simple miembro del taller de un maestro de reconocido prestigio. Su buen hacer tanto en la técnica como en la factura de los lienzos, así como su destreza a la hora de componer las temáticas en base a los retazos observados en las obras de otros autores, le avalan como un destacado pintor de la escuela sevillana de finales del siglo XVII. Y es que, a los personajes sacados del cuadro de Jordaens actualmente en Bristol, se unen otros detalles como los correspondientes al San José, con ese mechón de pelo tan característico y que fue tomado de la copia que sobre el mismo tema realizó Jordaens en formato vertical. Otro tanto ocurre con el niño Jesús, que en nuestro lienzo aparece en una pose que transfiere una carencia total de vida, modelo extraído de la obra de Rubens y que observamos en idéntica disposición en la *Adoración de los Pastores* de Juan de Uceda⁴⁰, además de en la de Elorrio. Por último, el monje que ocupa el flanco izquierdo de la composición, aunque pueda parecer anacrónico en una Adoración, no lo era tanto en los modelos de Rubens y sobre todo en los de

⁴⁰ Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 219. El cuadro se encuentra en Alcalá de Guadaíra y afirma que el niño en esa disposición que casi aparenta estar amortajado, se inspira en la obra de Rubens reproducida a través de los grabados de Vosterman y Bolswert.

Van Dick, quien acostumbraba a pintar esta iconografía con este tipo de monjes, penitentes y santos ⁴¹. En Elorrio desconocemos si obedece a un interés determinado o es un simple aditamento más.

A modo de conclusión, podemos afirmar que nos encontramos ante la mano de un artista de la escuela sevillana, perfecto conocedor de lo que Murillo había realizado en su etapa sevillana y de los modelos flamencos de mayor relevancia para la historia del arte, a través de sus estampas. Para ello no sólo nos apoyaremos en el esclarecedor dato aportado por la carta, en el que se afirma que las copias que se habían encargado, lo eran de varios lienzos que se podían contemplar por aquel entonces en la capital andaluza, sino que nos fundamentamos en el estilo y sobre todo en el esquema compositivo de la *Anunciación*, para observar la superación de la férrea doctrina impuesta por Trento por parte de un Murillo que operó una profunda transformación en la citada iconografía de mano de sus complacientes personajes imbuidos por los fondos nebulosos tan característicos de su nuevo estilo, lo que se reproduce con exactitud en el lienzo de la basílica de Elorrio. Otro tanto ocurre en el de la *Adoración*, inspirado en la obra de otro gran pintor, Jordaens, enormemente difundido por los grabados que ya hemos citado y por las numerosas composiciones pictóricas basadas en el mismo. Hemos de suponer que nuestro desconocido artista tuvo a bien copiar lo mejor que por aquel entonces se hacía en Sevilla, recurriendo a dos de las figuras más señeras de la pintura del siglo XVII para decorar un retablo de corte escurialense que, si bien se encontraba cronológicamente dentro del incipiente estilo barroco, supo recoger todo el esplendor del modelo cortesano que en mayor medida había marcado la retablística y el arte de finales del siglo XVI y gran parte del XVII. Hoy en día, afortunadamente, aparte de la carta, no queda otra referencia documental que pueda aseverar lo que aquí hemos analizado, a no ser por los dos cuadros que actualmente presiden la entrada al presbiterio de la basílica de la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya).

⁴¹ Christopher Brown, *Van Dyck drawings...*, *op. cit.*, p. 108.